▪ Capítulo 3 ▪

Aristóteles: tragédia, poética

O tema deste capítulo é a transformação que a noção de imitação sofre ao ser tratada, pela primeira vez, no âmbito de uma poética, isto é, de uma investigação teórica sobre a poesia.

O único livro de Aristóteles dedicado à arte a chegar até nós é o tratado *Poética*, uma vez que se perdeu há muito o diálogo de juventude *Sobre os poetas*, uma explicação articulada e destinada à publicação. A *Poética* é uma obra consistente e de importância fundamental para a nossa disciplina, mas sabemos que não pretendia a discussão pública, consistindo antes em anotações para uso do professor em aulas. Da *Poética* e outras obras destinadas à discussão apenas no círculo limitado dos investigadores reunidos em torno de Aristóteles no Liceu diz-se que são "**acroamáticas**" Diz-se dos textos de Aristóteles destinados ao público geral que são "**exotéricos**". Até hoje é um mistério não totalmente desvendado a razão de terem se perdido tantas obras aristotélicas, sobretudo as exotéricas, ou seja, precisamente as que deveriam sobreviver ao autor, por dispensar o complemento da exposição oral.

Acroamático
Agradável ao ouvido.

Exotéricos justamente porque buscam atingir o público externo e não só um grupo seleto de alunos.

Perguntar-nos-emos agora o que justifica escrever uma poética. **Aristóteles é despertado para a necessidade de um "tratamento positivo da ficção"** (HALLIWELL, Stephen. *Aristotle´s Poetics*. Chicago: University Press, 1998. p. 12). "Positivo", aqui, não é um juízo de valor, pois não significa "aprovatório"; significa, melhor dizendo, "disciplinado, letrado, metódico, detalhado, erudito". Como apresentação sumária dos pontos a serem abordados neste capítulo, pode-se dizer que Aristóteles continua a chamar de imitações as belas-artes, mas de tal maneira que essas são, de modo mais próprio, *artes imitativas*, numa locução um tanto estranha ao platonismo. Nem toda arte é mimética – mas pode ser. A *téchne* não está mais comprometida com a referência à Forma ou Idéia, o que franqueia

a possibilidade de uma *téchne mimetiké*, de uma arte imitativa que merece um tratamento teórico. Há aqui uma dívida com Platão, mas também um afastamento do discípulo diante do mestre. Há, melhor dizendo, um *duplo* afastamento: dos pontos de vista metafísico e teórico-literário. Os dois estão intimamente ligados entre si.

A recusa da doutrina das Formas libera o olhar aristotélico para encarar a poesia como um terreno governado por regras próprias a serem investigadas.

Além disso, a arte se justifica em vista da sua finalidade, ou pelo menos certa forma de arte – a tragédia. A tragédia pode provocar um efeito benéfico e prazeroso específico chamado *catarse* ou purificação. A finalidade última da tragédia não se atinge pela simples recusa da intensidade afetiva, mas, ao contrário, pela produção de tal intensidade, até que o espectador experimente um estado especificamente estético.

3.1 Para introduzir o pensamento aristotélico: a diferença entre Filosofia, ciência, arte e fabricação

Nos capítulos anteriores, as continuidades entre Sócrates, Platão e Aristóteles foram enfatizadas. A esta altura, você já deve ter notado o modo como o nome "Filosofia" tem sido usado até aqui. A palavra *philosophía* é anterior ao nascimento da disciplina e foi empregada em diferentes sentidos. Aqui, ela será interpretada em conformidade com o modo como o pensamento platônico foi apresentado. Tomemos as noções básicas que compõem o nome da disciplina: **"amizade (*philía*) à sabedoria (*sophía*)"**. A sabedoria é a sabedoria daquilo que constitui a essência de cada coisa. A essência, uma tradução possível para o grego *ousía*, é o que dá à árvore sua arborescência etc. A Forma não é a essência, mas a participação na Forma garante que cada coisa tenha a sua essência. O filósofo não é aquele que já atingiu a essência e nem aquilo que a sustenta. Contudo, ele está inclinado para a sua direção e tem afinidade com ela. Ser um *phílos* é ter inclinação ou afinidade

– mas para que ou com o quê? O *phílos* está orientado na direção da *ousía*, e isto basta para distingui-lo dos outros homens (como o sofista e o poeta) e seu modo de perguntar.

Retenhamos por um momento a noção de que a Filosofia busca o universal, a classe ou o gênero. Independentemente do tratamento específico que Platão dá ao universal, guardemos a tese segundo a qual o universal não é apenas princípio de classificação e organização. Ele responde por aquilo que em cada coisa é "de verdade". A presença do universal em cada coisa responde por sua consistência e ser; o resto é incidental e passageiro. Tudo que, no singular, é *apenas* singular é desprovido de consistência. Aristóteles se inclui nesse projeto ao definir a Filosofia como "a ciência dos primeiros princípios e primeiras causas" (*Met*. 982b 9). Tal definição de Filosofia se encontra no mesmo Livro A (pronuncia-se "alfa maiúsculo") da *Metafísica* anteriormente citado, também ele, junto com a *República*, o grande texto fundador da Filosofia. A história e a composição desse tratado não serão abordadas aqui, pois sua legitimidade e relevância se impõem para além de todas as considerações históricas e filológicas. O distanciamento de Aristóteles em relação a Platão e também a sua dívida inegável com o professor já ficam patentes desde este ponto.

Aristóteles analisa se os predecessores buscaram e identificaram as primeiras causas e princípios; daí o tratamento dado aos pensadores pré-socráticos e a apresentação da doutrina das Formas, cujas linhas iniciais já foram citadas no Capítulo 1. Aristóteles não se limita a apresentar doutrinas como se fosse apenas um historiador de idéias. Sua exposição é teórico-crítica. Ele sustenta um ponto de vista filosófico e considera que os predecessores acertaram ou erraram conforme o prenunciaram ou não. Os pensadores pré-socráticos buscaram *archaí* (plural de *arché*; pronuncia-se *arcai*) do movimento, embora tenham dado uma interpretação muito limitada do que seja um princípio. Os físicos se limitaram a identificar a *matéria* como um dos princípios naturais, mas não viram que o verdadeiro princípio por meio do que algo vem a ser é a *forma*.

"Forma", para Aristóteles, bem entendido, não designa a Forma ou Idéia platônica, mas antes os limites e os contornos dentro dos quais algo sensível cresce e se move.

Ele está, portanto, mais próximo do sentido cotidiano de "forma" (e talvez seja um pouco responsável por ele.) Contudo, há um eco platônico até mesmo aqui, pois a ***Forma (com maiúscula) é responsável pela forma (com minúscula)***, isto é, o limite e o contorno visíveis. De Platão afirma-se que identificou a causa formal, mas de modo problemático.

Para evitar mal-entendidos, daqui por diante, "Forma" (em caixa alta) designará sempre o que Platão chama eîdos ou idéa, enquanto "forma" (em caixa baixa) designará o que Aristóteles chama "causa formal" (da qual a doutrina platônica é uma versão a ser melhorada) ou a morphé e cujo oposto complementar é a matéria.

No caso da doutrina da participação nas Formas, levantam-se várias objeções que não serão resenhadas aqui. Bastará dizer que Aristóteles vê como características básicas das Formas a existência em separado e a universalidade, e rejeita que algo possa ter essas duas características ao mesmo tempo. Se algo tem existência em separado, é singular, e se alcança todos os singulares de um mesmo gênero, formou-se por abstração das características comuns aos singulares. **O gênero ou a classe, no aristotelismo, não são auto-subsistentes.** Contudo, sua presença em algo singular é um fator crucial para dar-lhe consistência. O universal pode até não ter existência separada do indivíduo, mas este tampouco se sustentaria se o universal não respondesse por sua forma. Se o pensamento pré-socrático adquire aos olhos de Platão e Aristóteles um matiz ora de imobilismo, ora de devir descontrolado, é porque sua maneira de compreender o movimento já é muito distinta. O movimento tem que encontrar sua completude e finalidade na aquisição de um aspecto estável. Assim, a maior diferença entre o pensamento aristotélico e o pré-socrático talvez não seja que no segundo o princípio do movimento está ausente – a diferença está no modo como o princípio do movimento é pensado. Aristóteles se insere na tradição que se inicia com Sócrates, mas também lhe imprime uma direção pessoal ao negar a doutrina da participação.

O Livro Alfa maiúsculo da *Metafísica* se inicia com a investigação, precisamente, do que seja a disciplina que lhe dá título. Para isto é preciso definir os tipos de conhecimento em ordem ascendente – experiência (*empeiría*), arte (*téchne*) ou ciência (*epistéme*) – e, finalmente, o que será mais tarde chamado Filosofia primeira (*próte philosophía*, Met. 1004a 1). A experiência é o tipo de conhecimento de que até os animais são capazes, pois a repetição de casos parecidos pode ser memorizada por eles, embora sem que

tirem dessa memória conclusões sobre a causa de cada evento. A experiência diz que de um evento seguir-se-á outro, mas não sabe explicar a causa disso. Uma capacidade maior de generalização e de indução sobre as causas pertence à arte ou *téchne*. **A arte é a aquisição do conhecimento de causas e processos gerais.** Se, etimologicamente falando, *téchne* é a raiz de "técnica", é porque é um conjunto de regras que servem para atingir um resultado desejado. A arte é, sobretudo, uma maneira de conhecimento – mas não um conhecimento teórico imperfeito. Tampouco a *téchne* se esgota na artesania. A *téchne* é um tipo de saber que não se encontra na ciência teórica, contemplativa e distanciada da situação imediata. A rigor, não é ciência. Segundo a *Ética a Nicômacos*, ***a arte é "uma disposição racional da capacidade de fazer", ou "uma disposição da capacidade de fazer, envolvendo um raciocínio verdadeiro" (Ét. Nic. 1140a 8-10)***.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade, 1985. p. 116.

3.2 A arte mimética

A arte está envolvida no fazer, quando este é governado por regras. Toda ação que não seja fruto do acaso, mas envolva uma habilidade fundada na segurança sobre os procedimentos a serem empregados para atingir os resultados desejados, estará fundada na arte. Assim, o artesão, como perito na sua profissão, é um *technítes*. A *téchne* pode resultar em um produto palpável apenas porque, previamente, foi governada por uma rotina. Mas, ainda segundo o sexto capítulo do sexto livro da *Ética a Nicômacos*, a arte é uma das formas de descobrir a verdade (*Ét. Nic.* 1141a 1s.). Tudo que não é produzido pela natureza mas pelo homem também é concebido como algo a ser descoberto não de maneira distanciada mas mediante atos, de tal maneira que a arte, para Aristóteles, não é cega e nem é puramente instrumental.

Para designar especificamente a fabricação, a língua grega possui a palavra *poíesis*. O fabricar (*poiéo*) é definido na *Ética a Nicômacos* por oposição ao agir (*prátto*): fabricar é uma atividade empreendida tendo em vista uma finalidade; o agir é a sua própria finalidade (*Ét. Nic.* 1140b 5s.). A fabricação é uma atividade pura-

mente instrumental. Visa a algo além de si mesma, que é o resultado ou obra; por exemplo, ninguém constrói uma casa em vista da própria atividade de construir, mas para chegar a um resultado que só passa a existir depois que a atividade de construir se encerra. A fabricação é um âmbito em que a téchne se mostra, mas de modo algum o único. ***Assim é que há também uma arte de curar e uma arte de governar*** (pois Aristóteles dá ao estrategista um caráter duplo: às vezes mais virtuosístico e às vezes mais técnico) que não fabricam coisa alguma.

Aristóteles divide a ação humana em dois tipos: a prática (práxis) e a técnica (téchne). Exemplos de ação técnica são a fabricação, a administração pública e privada e a medicina. Busque ficar atento às diferenças que existem entre Platão e Aristóteles quanto, principalmente, à arte desenvolvida pelo artesão.

Tomando novamente o médico como exemplo: ele visa à cura dos indivíduos, mas só conseguirá enquanto conceber cada indivíduo como instância e exemplo de patologias já conhecidas por ele nas suas causas e sintomas. Os indivíduos são conhecidos de antemão e de saída tanto pelo homem de arte como pelo de ciência. É preciso admitir, contudo, que continuam a existir diferenças importantes entre arte e ciência. A arte de curar não consiste em dizer o que se deve fazer para curar – a própria cura é a prova de que houve um saber do tipo técnico. A prova dos noves é a consecução de algum objetivo. **A arte é um saber e uma atitude humana que consiste em descobrir o que deve ser feito.** O talento envolvido na arte não é propriamente criativo nem puramente instrumental, pois a arte é uma das formas de descobrir a verdade. Por exemplo, a arte da medicina é o dom para descobrir qual tratamento vai levar à cura e excluir todos os outros. A cura é entendida como algo verdadeiro a ser descoberto pela prática e não pela contemplação, distinguindo-se assim da ciência.

Qual a relação entre arte e ciência? A arte é comparável à ciência em dignidade: ela não é uma subespécie do conhecimento teórico. Além disso, nenhuma das duas se baseia no caso individual à mão. A ciência é o conhecimento das causas ou princípios, e tem validade universal. Não há ciência dos indivíduos. Tampouco há arte dos indivíduos.

No entanto, a ciência, como saber teórico, pode ter um alcance maior e indagar sobre a totalidade dos fenômenos. Na sua universalidade, supera a arte. **A Filosofia, como ciência primeira,**

identifica as causas mais universais. Daí a famosa teoria das quatro causas (ou do quádruplo sentido de "causa"): material, formal, final e eficiente. Recorramos a um outro texto para ilustrá-la. O exemplo dado no tratado sobre a natureza, a *Física*, é o da estátua de bronze. Temos aí a causa material (o bronze), a causa final (o objetivo para o qual a estátua é construída, digamos religioso), a causa formal (a Forma) e o agente (o artista) (Fís. B.2, 194b 20). Enquanto a nossa própria noção de causa aponta, sobretudo, para o operar e o fazer, Aristóteles enumera todos os elementos responsáveis por algo chegar a ser o que é. Ele denomina de causa fatores que não se encaixam na nossa compreensão de causa. Até a matéria é chamada causa, pois por meio dela algo "vem adiante" (o filhote, a estátua). A finalidade (propósito) também é chamada causa final. A ilustração da doutrina das quatro causas se encontra no tratado sobre Física, mas pertence à Metafísica. Pois esta segunda é a disciplina "primeira", que se pergunta pelas causas mais universais e prévias. **Assim, a Filosofia é ciência primeira, não "arte primeira"**. A arte exige conhecimento das causas, mas seu baixo grau de generalidade não a recomenda como sinônimo de uma disciplina que se caracteriza precisamente por ser o conhecimento do qual todos os outros dependem.

A recusa da doutrina da participação libera o olhar aristotélico, portanto, para uma compreensão não platônica do agir humano. Por um lado, é inegável que a compreensão aristotélica de *téchne* segue parcialmente a de Platão, já que também este enfatizava que a segurança e a perícia técnicas provêm do raciocínio. A *téchne* é prática informada por regras e cálculos. Além disso, embora a identificação platônica entre arte e artesania não seja retomada ao pé da letra, os dois âmbitos permanecem ligados. Contudo, a *téchne* não é definida aristotelicamente como um conhecimento científico incompleto (como referência parcialmente realizada à Forma).

Que o âmbito da arte e o da artesania permanecem ligados mostra a relação íntima entre arte e fabricação ou produção. A *téchne* não é fabricação, mas a fabricação depende da *téchne*. Às vezes, chegam a ser usados no mesmo sentido. Como mostra a doutrina do quádruplo sentido de "causa", a *téchne* é um tipo de causa, a "causa eficiente". Ela é responsável pelo composto de matéria e for-

ma ao imprimir forma sobre uma matéria. No início do livro B da *Física* encontramos a frase famosa: “a arte imita a natureza” –“*he téchne mimeîtai tèn phúsin*” (*Fís*. B.2, 194a 23). A distinção entre matéria e forma, causa material e causa formal, adquire um caráter fundamental para descrever um tipo de *téchne*: o envolvido na fabricação. Tentamos repetir a natureza ao fabricar um composto de matéria e forma, já que ela também parece dar certa prioridade à forma e ao composto de forma e matéria nos seus produtos. **A arte visa levar a extremos o que a natureza já faz, isto é, deixar que a sua forma ressalte na matéria**. No exemplo da estátua de bronze o escultor faz o que mais parece se assemelhar ao que um pai faz com o seu filho: transmitir-lhe a sua forma para que ele cresça e se modifique, mas sempre dentro dos contornos estabelecidos por ela. O escultor parece imitar a natureza ao agir guiado por um propósito, assim como as plantas e os corpos parecem seguir um plano ou projeto no seu crescimento. Na natureza, o crescimento não é aleatório, mas harmônico, de tal maneira que a causa final parece atuar aí. Além disso, a natureza parece visar sempre ao melhor resultado.

Diferentemente de Platão, Aristóteles não concebe a arte apenas como uma cópia de algum objeto. A cópia de um objeto depende do conhecimento da arte, mas a arte não se restringe a ser cópia das coisas

Contudo, sempre haverá um artificialismo na fabricação humana se comparada ao livre crescimento das plantas e dos corpos na natureza. Pois no crescimento livre dos corpos naturais não há propriamente fabricação e nem sequer autofabricação (quando produtor e produto se encontram no mesmo ente). Ao contrário da visão moderna, aqui a relação entre natureza e arte é tal que “a arte não pode produzir nem replicar as coisas que nascem naturalmente” (cf. *Fís*. 1140a 14 s.). Os processos naturais não podem ser reproduzidos pelo homem porque a vida não é, de saída, entendida por analogia com a atividade de fabricar. Esse é um ponto controverso entre os eruditos aristotélicos. Contudo, uma dentre as leituras plausíveis da *Física* é que, embora a experiência da fabricação esteja, de fato, determinada pela prioridade da forma e passividade da matéria, não é tão claro que a experiência da vida

O escultor dá sua forma ao bloco de bronze que existe na natureza como matéria, mas a matéria também é causa por se permitir ser trabalhada por uma técnica e não por outra

também esteja. A rigor, o pai não fabrica o filhote, pois este, sendo algo vivo, não poderia depender constantemente da intervenção de um agente externo. Depois do nascimento, tampouco o filhote se autofabrica, de tal maneira que fabricante e fabricado passam a coincidir, de separados que estavam antes. A vida tem seu próprio movimento de geração e, ainda que também os conceitos de forma e matéria lhe possam ser associados, devemos nos libertar de concepções modernas para compreendê-lo.

A imposição da forma sobre uma matéria passiva e indiferente ainda assim é chamada imitação, porque essa atividade é a mais parecida com a vida natural que os homens podem alcançar.

Assim, o artesão aristotélico não é um imitador em sentido platônico, já que não tem em vista uma Forma ou Idéia em si que orientaria previamente os seus cálculos. Mas é um tipo de imitador. A arte ou disposição racional que subjazem à fabricação imitam a natureza ao emular de modo imperfeito o livre crescimento das coisas vivas.

3.3 A poética como arte da imitação por palavras

Que sejam definidas assim, de maneira bastante esquemática, Filosofia, ciência, arte, imitação e fabricação. E como as belas-artes, em particular a poesia, encaixam-se nessa divisão? É uma atividade, um ofício ou um produto? Vimos que a palavra *poíesis* tem um sentido bem mais amplo que a nossa “poesia”, de onde ela vem. De fato, o sentido mais estrito de *poíesis* e o de *poíema* como sinônimos de “obra ou composição poéticas” tampouco são estranhos ao grego, ainda que derivados do sentido mais amplo. É preciso admitir que Aristóteles, na Poética, não define a arte poética nem por contraste com outras artes e nem de qualquer outra maneira. Daí a impressão causada pela introdução da Poética de que o que se segue é apenas um manual técnico e árido em vez de uma discussão conceitual como encontramos na Metafísica, na Física etc. – uma impressão que se desfará adiante, contudo.

As linhas iniciais do tratado apresentam a tarefa à mão:

> falar da poesia – dela mesma e de suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quanto e quais os elementos de cada espécie, e, semelhantemente de tudo quando pertence a esta indagação (ARISTÓTELES. *Poética* 1447a 1 ss. Tradução, introdução e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Casa da moeda, 2000, p. 103. Doravante, todas as citações da Poética seguirão essa tradução).

Assim, a necessidade de uma indagação sobre a poesia não é sequer questionada. Já constitui por si só uma tomada de posição antiplatônica que Aristóteles tenha sentido a necessidade de tratar a arte poética como uma habilidade a ser levada a sério. Talvez essa seja uma herança do movimento sofístico. O manual ou tratado técnico como gênero literário já havia se estabelecido no século IV a.C., ***e os primeiros manuais (téchnai) dedicados ao tratamento da retórica, da composição literária e suas regras foram escritos por sofistas***. Aristóteles não segue os sofistas assim como não segue Platão. A *Poética* é mais do que uma obra técnica que mostrasse ao aspirante a poeta como se compõe, detalhada e gradualmente, um poema, assim como não retoma a abordagem filosófica da poesia que já conhecemos.

Há referências a tais manuais na Retórica de Aristóteles (1354a 12, 1399a 16, 1400a 4) *e em Platão,* Fedro 261bss., 271c, Sofista 232d-e. *Da obra perdida de Aristóteles sabe-se que continha uma compilação de tratados retóricos anteriores* (cf. HALLIWELL, op. cit., p. 7).

Ainda de acordo com a introdução, **a arte poética é tratada como a arte de fabricar, em vez de agir**, ou seja, ela deixa um resultado palpável atrás de si. O que ela fabrica é feito de palavras, mas nem todo discurso é poético. O discurso poético é metrificado, isto é, segue a métrica (que é o conjunto das regras que presidem a medida, o ritmo e a organização do verso, da estrofe e do poema como um todo). Hoje, a métrica está em desuso, mas a poesia nasceu ligada ao canto e à música e permaneceu assim durante muito tempo. No entanto, nem sequer é essa a característica principal da poesia: antes de a prosa dissertativa se estabelecer como gênero literário válido (novamente graças ao movimento sofístico), Empédocles de Agrigento se serviu da métrica para compor uma obra teórica, sem que isto o transformasse em poeta. O estilo preferido por Platão, o diálogo dramatizado, tampouco é considerado poesia. Além disso, "bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história" (1451a 36).

Os diálogos socráticos que Xenofonte e Platão escreveram, mesmo que um pouco retocados ou até bastante, não seriam "imitações" dos diálogos do Sócrates histórico? Se obedecessem rigorosamente às regras de métrica, não seriam poesias? Aqui, precisamos retornar à noção de imitação, mas de modo tal que nela se reflita o núcleo de pensamento da *Poética*. O que é imitação na poesia só a investigação poética dirá.

O que transforma uma obra feita de palavras em poesia é possuir a qualidade *imitativa*. Mas o que significa imitação? Vimos que a artesania não é imitação, pelo menos em sentido platônico. Assim, nem toda *poíesis* é imitativa. No contexto da arte, há que buscar um outro sentido para a imitação.

Nem toda imitação resulta em arte, assim como nem toda arte é imitativa – apenas as belas-artes o são. Aristóteles herda de Platão o conceito de imitação, embora não a doutrina das Formas, nem a hierarquia entre a fabricação e a imitação que deriva dela. Sua visão da imitação tampouco é exatamente a platônica, assim como sua visão da *téchne*. Segundo o capítulo 4 da *Poética*, a imitação não se define por uma emulação superficial que não emprega a parte racional da alma, seja da parte do artista imitador, seja da parte da platéia. Ela nem sequer é uma capacidade exclusiva do artista. Antes de tudo, a imitação nos diferencia como humanos: "o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções)" (*Poé*. 1448b 5ss, p. 106-7). **Buscamos a imitação por duas razões principais: a imitação é prazerosa e é uma maneira de aprender.** Até aquilo cuja visão imediata é repugnante dá prazer quando imitado em uma pintura. Dá-nos prazer discorrer sobre a imitação de algo real, porque a comparamos com o imitado. Se alguém olhar uma reprodução sem conhecer o original não derivará nenhum prazer cognitivo disso, pois não terá nada com que compará-la, e terá um prazer apenas estético na cor, na figura, na composição e na execução (sobre o qual a *Poética* nada tem a dizer senão que são meios ou instrumentos da imitação). A imitação não se limita às imagens, como os exemplos dados po-

dem sugerir: o corpo é capaz de imitar. Não se faz referência aqui apenas à imitação de gestos, tal como se ensina às crianças. As atividades físicas que envolvem harmonia e ritmo, como o canto e a dança, são imitações da harmonia e do ritmo, pois estes existem previamente no universo, como dizem os pitagóricos (como você se lembra do capítulo anterior).

Segundo Aristóteles, a imitação é uma maneira prazerosa de aprendizagem

Se todos os homens são imitadores, por que alguns são artistas e outros não? O que torna a imitação artística? Uma explicação simplesmente histórica se encontra nesse mesmo capítulo 4: algumas pessoas são mais talentosas para a imitação do que outras, e aos poucos deram contornos à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos.

Seus dois capítulos iniciais fazem referência constante às outras artes; enquanto os restantes fazem apenas referências ocasionais.

Mas a hipótese histórica do refinamento progressivo de uma tendência ainda não explica o que torna a imitação uma maneira de arte. Em especial, não explica o que torna a poesia, ou imitação mediante palavras, o gênero supremo da imitação artística. De fato, a Poética visa justificar a imitação artística mediante palavras.

A *Poética* se inicia pela menção aos meios, objetos e modos da imitação artística. Os meios são as cores, as figuras, o ritmo, a linguagem e a harmonia. Todas as belas-artes se servem de poucos ou muitos meios. Dos objetos sabemos que se pode imitar todos; o pintor, em especial, tem esse poder, como indicado no símile platônico do homem que carrega o espelho. A música não fica muito atrás em generalidade. Mas o único objeto que interessa a Aristóteles é o homem. É a dedicação ao vivente e ao homem em particular que torna a poesia especial. A comédia, a pintura de Pauson e a paródia de Hegémon de Taso e Nicócares imitam os homens como piores do que são. Homero e os tragediógrafos imitam os

homens como melhores do que são, assim como Polignoto, o pintor. Dionísio, o escultor argivo, representou-os semelhantes ao que são, assim como o poeta Cleofonte.

Quanto ao *modo* da imitação, reencontramos aqui a distinção platônica entre drama e narrativa. Com os mesmos meios se pode imitar os mesmos objetos, usando modos diferentes: enquanto o poeta épico muitas vezes escolhe figurar como um narrador que não se envolve diretamente na trama, o dramaturgo jamais se serve da figura do narrador. Sua habilidade consiste justamente em escolher cenas e palavras que esclareçam a trama a contento, sem precisar de uma explicação adicional e exterior. Vê-se que, a partir do capítulo 3 da *Poética*, o foco se desloca para a poesia. A poesia dramática é o assunto principal da *Poética*. Embora a distinção entre narração e drama seja platônica, aqui temos nada menos que uma *inversão* das posições ocupadas por elas. A poesia épica narrada interessa no que tem de antecipatória da tragédia; só as possibilidades dramáticas da epopéia são comentadas por Aristóteles.

Assim, vimos restringindo progressivamente o tema da investigação e talvez apenas esse caminho torne compreensível o privilégio dado por Aristóteles à tragédia. Dentre as artes escolhemos apenas as artes fabricadoras – pois há também as que poderíamos chamar técnico-virtuosísticas, como a estratégia e a medicina. Dentre essas escolhemos as artes imitativas, já que, pelo menos segundo a concepção aristotélica, o artesão não imita um arquétipo ideal. Dentre as artes imitativas escolhemos as imitações mediante palavras, e não mediante imagens e sons. Dentre essas, as puramente dramáticas; dentre essas, as trágicas e não as cômicas. O ensinamento sobre a ação dramática constitui o núcleo desse tratado, e a tragédia, aparentemente, tem mais importância que a comédia (embora não possamos ter certeza disso, já que a parte do tratado relativa à comédia quase não chegou até nós). **O esclarecimento da tragédia indica em que consiste um gênero privilegiado da imitação artística.** Todo argumento caminha no sentido de mostrar o propósito último da tragédia. Voltar-se-á a esse ponto. Antes de prosseguir, contudo, é preciso ter em mente alguns pontos mínimos de referência históricos e literários.

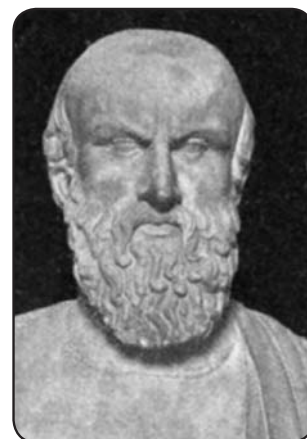
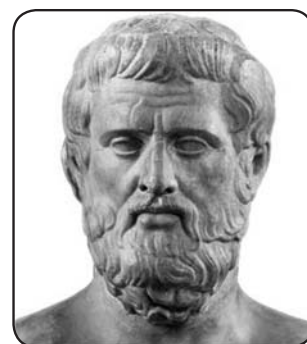
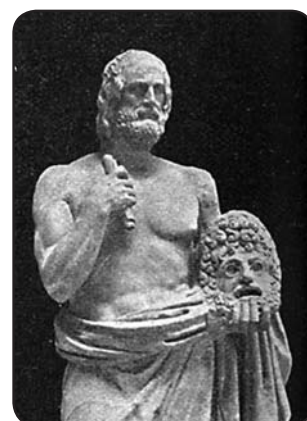
3.4 Adendo histórico

Nunca poderemos conhecer a tragédia grega como Aristóteles a conheceu. Só chegaram a nós pouco mais de trinta tragédias, atribuídas a apenas três autores: ***Ésquilo***, ***Sófocles*** e ***Eurípedes.*** Todas foram escritas em dialeto ático e não dórico (daí o nome "tragédia ática" ser usado freqüentemente para designar o conjunto das tragédias gregas). Todas são relativamente recentes em comparação com o início dessa forma de arte, que deve ter ocorrido naquele período em que a escrita foi uma habilidade quase esquecida na Grécia. Trata-se de uma amostra limitada em termos de período e lugar de origem em comparação com, provavelmente, centenas de obras perdidas. As tragédias áticas que conhecemos são de autoria de Ésquilo (✩ 525-4 Elêusis, † 456-5 Gela), Sófocles (✩ 495-4 Colona, † 406-5) e Eurípedes (✩ 485-4 Atenas, † 407-6 Macedônia).

Ésquilo (525-456 a.C.)

Da autoria de Ésquilo conhecemos *Os persas* (472), *Sete contra Tebas* (468), *As suplicantes* (463) e a trilogia do ano 458 formada por *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. De Sófocles conhecemos *Ájax* (entre 450 e 455), *Traquínias* (450-442), *Antígona* (depois de 442), *Édipo rei* (429-425), *Electra* (420-413), *Filoctetes* (409) e *Édipo em Colona* (401). Eurípides foi mais encenado pela posteridade que os predecessores, por isso talvez o corpus euripidiano seja o maior entre os três mencionados: *Alceste* (438), *Medéia* (431), *Heraclidas* (430), *Hipólito* (428), *Andrômaca* (425), *Hécuba* (424), *As suplicantes* (423), *Electra* (420), *Heracles* (416), *Troianas* (415), *Ifigênia em Táuris* (414), *Íon* (413), *Helena* (412), *Fenícias* (410), *Ciclopes* (410), *Orestes* (408), *As bacantes* (406) e *Ifigênia em Áulis* (405).

Sófocles (495-4 a.C.-406-7 a.C.)

Assim, embora Atenas não represente a Grécia inteira, somos obrigados a basear nossa compreensão sobre a Atenas do século V a.C. As hipóteses sobre os começos da tragédia só podem ser deduzidas da sua forma consumada, o que parece uma inversão da metodologia ideal, forçada pelas circunstâncias. Isto não impossibilita a nossa compreensão da *Poética*. Alguns exemplos e referências aristotélicos são incompreensíveis a nós, mas outros não. Aristóteles homenageia Sófocles, em particular. As duas tragédias que lhe servem de exemplo mais freqüentes são *Édipo rei* e *Ifigênia*

Eurípedes (485-4 a.C.-406-5 a.C.).

Édipo e a Esfinge, de Jean Auguste Dominique Ingres, 1805. Cena da tragédia em que a esfinge enuncia a Édipo o enigma que ele desvenda, o que lhe rende a fama de decifrador de enigmas. Pode-se acessar uma visão geral deste mito em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89dipo_Rei>

em Táuris, de Eurípedes, ambas conhecidas nossas.

Cabe uma atitude menos otimista em relação à história da tragédia, já que muito poucas referências sobreviveram. Aparentemente, no século IV a.C., aquele em que o próprio Aristóteles escreve, só sobram fragmentos das primeiras representações. Já na Antigüidade, grande parte dos relatos sobre a história da tragédia é baseada no próprio Aristóteles (o de Diógenes Laércio, por exemplo). Depois do século IV a.C. são poucas as fontes independentes do capítulo 4 da *Poética* (1449a 9-18). Encontra-se aí a seguinte passagem, sem dúvida a mais comentada e conhecida sobre o assunto:

> Mas, nascida de um princípio improvisado (tanto a tragédia, como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos, composições estas ainda hoje estimadas em muitas das nossas cidades), [a tragédia] pouco a pouco foi evoluindo, à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural. Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número de atores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista. Sófocles introduziu três atores e a cenografia. (Arist. Poé. 1449a 9-18, p. 108)

Com o auxílio dessas linhas, é possível reconstituir todas as perguntas mais importantes, ainda que não possuamos as respostas. Os tópicos principais a orientar a discussão da origem da tragédia, de um ponto de vista filológico, são: a) preeminência dórica ou ática; b) relação com o **ditirambo**: origem comum; c) exclusividade ou não do tema dionisíaco ao começo; e d) etimologia da palavra “tragédia”. Todos esses são debates cativantes, mas teremos de nos ater a mencionar sua existência. Todos os testemunhos citados

Ditirambo
Tipo de poesia em honra do semideus Dioniso, cantada e acompanhada pela flauta ou lira e um coro de cinqüenta homens ou rapazes.

aqui se encontram ou no já citado estudo de Eudoro de Souza para a sua tradução da ***Poética ou na compilação de A. W. Pickard-Cambridge***.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. Dithyramb, *Tragedy and Comedy*. Oxford University Press, 1927.

Sobre a região da Grécia onde a tragédia nasceu, Aristóteles alude à disputa entre Atenas e Corinto no capítulo 3 da *Poética*, de modo simpático à segunda. Seu argumento de base etimológica em favor da plausibilidade da origem dórica da tragédia indica o caráter estrangeiro da palavra drama (*drâma*) ao dialeto ático. Pois "drama" vem do verbo *dráo*, enquanto o dialeto ático emprega o verbo *prátto* para dizer "agir" – e a ação é o elemento crucial da tragédia, segundo Aristóteles. Pode-se alegar que Platão usa a palavra drâma, mas talvez sua obra não tenha sido escrita em dialeto ático puro, pois ele morou na Sicília. Ainda assim, em Atenas a palavra *drâma* seria normalmente associada a um culto religioso e possivelmente por uma influência estrangeira veio a representar a encenação em geral.

A reivindicação ateniense encontra alguns testemunhos independentes a seu favor. Um dos documentos mais importantes a sobreviverem até nós é o Mármore de Paros, uma inscrição do século III a.C. – uma crônica universal da Grécia, cujo autor e fontes nos são desconhecidos. De qualquer maneira, é um documento relativamente contemporâneo aos festivais de tragédias. Aí lemos que por volta de 534 o poeta Téspis criou a figura do ator dramático: "desde que o poeta Téspis primeiro respondeu (isto é, representou como ator), o qual instituiu a representação de um drama em Atenas e recebeu como prêmio um bode". Ateneu II 40 a-b: "Tanto a comédia como a tragédia foram inventadas em Icária na Ática, no delírio da embriaguez e por ocasião da vindima". O *Suda*, uma combinação de dicionário e enciclopédia bizantinos do século X d.C., informa-nos no seu verbete sobre Téspis que "ele foi o primeiro que representou tragédias com o rosto pintado de alvaiade de chumbo; que depois cobriu [a face] com plantas silvestres ao representar, e depois disso também introduziu o uso de máscaras feitas só de fios (tecidas). Instituiu espetáculos dramáticos por volta da 51a. Olimpíada (576/532/1)". Trata-se de um testemunho posterior, mas precioso pela raridade. Nada se diz aí sobre a natureza da figura que Téspis separou do coro (se teria sido um recita-

Máscara teatral grega

dor, ator ou outro), além do fato de ela usar uma máscara, sobre a temática satírica ou dionisíaca que ele pode ter usado ou não, sobre quando a tragédia passou a representar heróis, se com ele ou não. Contudo, tampouco temos até agora razões para atribuir esses desenvolvimentos a partir de outro contexto. O que sabemos da tragédia ática é que ela destaca heróis da epopéia ou da tradição mitológica e os transforma em protagonistas de uma trama complexa e dialogada. Esse desenvolvimento, por tudo que sabemos, poderia muito bem ter partido das inovações de Téspis.

Assim, não reconheceríamos formas poéticas e dramáticas prévias como já trágicas. Poderia haver, quando muito, uma pré-história da tragédia fora de Atenas. Se a existência em separado de um protagonista já compreendido como o ator portador de uma máscara e de uma "personalidade" reconhecível é uma condição sine qua non da tragédia, então a pretensão ateniense está justificada. O historiador literário, preocupado com a fixação de gêneros e procedimentos, tenderá a olhar com olhos favoráveis essa conclusão. Por outro lado, há aqueles que consideram que **o problema da essência da tragédia** não pode ser respondido mediante a identificação do momento histórico em que rotinas e figuras foram introduzidas, nem por quem foram introduzidas. Há aqueles para quem os começos, mesmo quando toscos, oferecem uma chave para a compreensão do que veio depois. Em outras palavras, para compreender o adulto, consideram necessário olhar para a criança. A criança, no caso, é a *atmosfera de tensão dionisíaca* que daria ao drama a sua característica específica. O representante principal desse grupo é ***Nietzsche***, que, apesar de recusar a catarse como finalidade da tragédia, apóia-se bastante no testemunho aristotélico, pois ele indica a plausibilidade da ligação entre culto dionisíaco e teatro. Voltar-se-á à teoria nietzscheana sobre o nascimento da tragédia ao fim deste livro. Esta leitura tende a favorecer as pretensões dóricas como o local de nascimento da tragédia, os indícios que apontam uma origem comum ao ditirambo dionisíaco e à tragédia, ou ao nascimento da tragédia a partir do ditirambo, ou ainda a um parentesco distante entre o culto dionisíaco e as representações teatrais (forçando um pouco as palavras de Aristóteles, que não se compromete tanto). Falemos rapidamente da conexão entre tragédia e ditirambo.

Friedrich Nietzsche (1844-1900)

A tradição que encontra a origem da tragédia em Corinto enfatiza o caráter poético do texto trágico e o associa ao culto dionisíaco, que seriam uma herança do ditirambo. Alguns dos principais testemunhos a esse respeito são os seguintes:

> Reinava Periandro em Corinto. Conta-se em Corinto (e os de Lesbo concordam com a narrativa) que em vida do tirano aconteceu grande maravilha: transportado por um delfim, Aríon de Metimna abordou a Tênaro – citaredo como então não houve segundo, foi ele, que o saibamos, o primeiro que compôs e fez executar, em Corinto, o ditirambo, canto que ele assim denominou (Heródoto I. 23).

Outro testemunho é de **Proclo**: "Píndaro diz que o ditirambo foi inventado em Corinto, e Aristóteles assevera que o iniciador deste gênero de cântico foi Aríon, o primeiro que introduziu um coro cíclico" (*Chrest*. 43). É de se notar que aqui não se caracteriza Aríon como ator trágico, no sentido de usar ele mesmo máscaras, como se diz de Téspis, ou ter criado tramas heróicas. Aríon destacou o solista e fez dele o precursor de um ator que se destaca menos por personificar outrem do que por dialogar poeticamente com o coro. O "coro cíclico" com um ou dois solistas (o entoador e o respondedor) ou então com um entoador e uma resposta do coro é visto como uma maneira precursora de representação dramática, mesmo que não de atuação. A hipótese da origem dórica ganha peso diante do caráter *poético* do diálogo trágico. Uma tragédia que não seja um exemplo da mais alta poesia não é uma tragédia grega.

Estátua de Dioniso (Museu do Louvre, Paris, França)

É difícil, porém, diferenciar o ditirambo de outras formas de poesia cantada, já que o seu tema e outras circunstâncias parecem ter se perdido, a não ser a conexão originária com Dioniso e o vinho. Se ele era obsceno ou elevado, ou se englobava todos esses registros, já é mais polêmico. Sabemos pouco sobre o culto dionisíaco anterior e pouco sobre o que ocorreu entre o início do ditirambo com Aríon até as figuras brilhantes que marcam o fim do período arcaico grego – Simônides, Píndaro e Baquilides. Perdeu-se o denominador comum entre, por exemplo, as odes de Píndaro e o coro (bêbado?) de sátiros, que, segundo Proclo e Heródoto indicam, cultuava Dioniso e executava o ditirambo. **Em que se basearia a conexão entre o ditirambo e a tragédia, isto é, entre um**

tipo de poesia recitada por um coro, mas desprovida de trama e atores, e uma encenação dramática em sentido próprio?

A presença de sátiros em ambos os casos seria uma indicação suficiente do parentesco entre a tragédia e o culto dionisíaco? Por um lado, Flickinger, citado aprovatoriamente por Pickard-Cambridge, afirma a exclusividade do tema dionisíaco nas primeiras tragédias (apud PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. Dithyramb, op cit, p. 95). Por outro, de acordo com as tragédias que nos são acessíveis, Dioniso não é uma presença muito relevante, a não ser em *As bacantes*. É um fato inegável a desaparição do herói dionisíaco da trama, se é que algum dia ele existiu, e sua substituição pelo herói lendário (Agamêmnon, Édipo etc.). É inteiramente viável negar que sejam relevantes Dioniso e os sátiros. Já se escreveu que uma decisão contingente de um único homem, Pisístrato, determinou a grande Dionisíaca (a festa dedicada pelos atenienses a Dioniso em janeiro) como data para os concursos de tragédias. Para ***G. Else***, a única relação da tragédia ática com o culto dionisíaco é que a enorme popularidade deste o tornava uma ocasião propícia para reunir o povo em uma celebração mais cívica do que religiosa. Pela via da religião, a *pólis* se tornou digna do culto geral, pois deuses como Apolo e Atenas, propriamente ligados ao poder secular, eram os preferidos da elite e não tão atraentes ao povo urbano ou de raízes agrárias.

ELSE, Gerald. *Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Nova Iorque: Norton, 1965. p. 49.

Em favor do partido dionisíaco, por assim dizer, resta a possibilidade de invocar a própria etimologia da palavra "tragédia" (assunto a que Aristóteles não se envolve diretamente). É possível interpretar a palavra *tragoidia*, "tragédia", como "canto do bode", embora tal derivação não seja incontestável. Uma tradição posterior só reconheceu os sátiros do coro ditirâmbico como uma combinação de homem e bode graças à fusão com os mitos sobre a origem da música e sobre a própria origem da tragédia, entendida como "canto ao bode". Não existe evidência aqui de que Aristóteles associe o elemento *satírico* do ditirambo diretamente a uma antiqüíssima temática dionisíaca original da tragédia, nem ao sacrifício do bode, ou ao sacrifício em geral. Aristóteles, como se vê, não é signatário da tese da origem ateniense ou pelo menos puramente ateniense da tragédia, pois afirma que a tragédia nasceu do ditirambo e passou por uma fase satírica antes de atingir a sua forma

natural (1449a 9). Isto não implica afirmar diretamente o seu caráter derivativo diante do culto dionisíaco. A versão aristotélica para a origem da tragédia no capítulo 4 da *Poética* é que tanto o ditirambo como a tragédia se desenvolveram a partir de um começo improvisado, envolvendo a presença de sátiros.

Aristóteles buscará incorporar o que há de verdadeiro em cada uma das duas tradições, dórica e ateniense, a partir de uma análise da tragédia em sua forma tardia e consumada.

Do ponto de vista da forma, ela é poesia dramatizada. Distingue-se da epopéia por usar vários metros em vez de um só. Pode-se dizer que usa uma linguagem mais adornada e variada que a da epopéia. Do ponto de vista do tema, na maioria dos casos vemos um mito tradicional ganhar em complexidade, pois poderia pertencer apenas à tradição oral ou ser mencionado em uma única linha de Homero ou Hesíodo.

3.5 O problema da catarse

O que singulariza a definição aristotélica é ir além do que a análise histórica e puramente literária autoriza. A arte de compor tragédias é a arte de escrever tramas belas, grandiosas e ao mesmo tempo concentradas de modo a conduzir o espectador numa direção bem definida, estimulando sentimentos de terror e piedade. A definição aristotélica de tragédia é a seguinte:

> É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação (*kátharsis*) dessas emoções (Poé. 1449b 24-28, p. 110).

Destaquemos alguns aspectos dessa definição. Em primeiro lugar, a tragédia é a imitação de uma ação elevada ou mais simplesmente "a imitação de uma ação" (1449b 35, p. 110). Mas essa é a própria definição de mito: "o mito é imitação de ações" (1450a 2s.,

p. 110-1). Tais elementos nos ajudam agora a compreender de que imitação afinal se fala na *Poética*. **A tragédia é uma imitação do mito, e ela mesma é um mito**. A palavra "mito", assim, é usada aqui em um sentido amplo e estrito. O mito, na acepção artística empregada aqui, também tem as conotações de "trama", "enredo" ou "construto ficcional". A tragédia repete no palco um mito, no sentido de "história legada pela tradição e já conhecida pelo espectador em alguma das suas versões". Mas ela também é um mito, no sentido especial que Aristóteles dá à palavra: a imitação ficcional de uma ação. De fato, o mito ficcional, aquele que é composto pelo poeta trágico e não simplesmente legado pela tradição, **é o elemento mais importante de todos**: "o elemento mais importante é a trama dos fatos" (Poét., 1450a 16).

A que se deve tal prioridade? Em termos estilísticos, podemos dizer que o melhor drama não é o mais bem escrito, nem o que melhor retrata o caráter dos personagens. Um texto teatral, para ser bom, tem de ser, sobretudo, encenável. Nem todo poeta pode ser um poeta dramático. Um texto teatral pode ter grandes qualidades poéticas e descritivas, mas não "funcionar" bem sobre o palco. Pois o drama não é nem poesia lírica e nem prosa psicológica. Se a sua trama não for bem encadeada, o enredo será confuso e as ações dos personagens não terão nenhum nexo, ou esse nexo será insuficiente para explicar os atos dos personagens como conseqüências ou respostas a certas situações. Os outros elementos textuais devem estar a serviço da encenação. Segundo Aristóteles, porém, há razões mais complexas que explicam por que alguns textos são teatrais e funcionam sobre o palco, enquanto outros não. Segundo uma posição adotada por ele em várias passagens de sua obra, "a finalidade é de tudo o que mais importa" (Poét., 1450a 22, p. 111). Tudo caminha no sentido do melhor e mais perfeito. Tudo que existe visa a seu próprio florescimento, tudo está sempre em movimento no sentido do florescimento, e o próprio florescer é um movimento. No caso da vida não é diferente. A sua realização efetiva leva à felicidade, que consiste na ação (isto não significa que a ação só leve à felicidade; ela pode levar à infelicidade também. Mas o repouso não leva ninguém à felicidade). A história (ou mito em sentido amplo), por sua vez, deve imitar a vida, e a tragédia (o mito em sentido estrito)

deve imitar o mito em sentido amplo. **A tragédia imita o mito, que por sua vez é uma imitação da vida**: "a tragédia não é uma imitação de homens mas de ações e de vida" (*Poé.*, 1450a 1). A trama dramática deve imitar o que caracteriza a vida em seu caminho para o florescimento: a ação. A ação se torna assim a finalidade da tragédia. A ação é o que propriamente deve ser imitado.

O retrato psicológico do personagem, por exemplo, uma habilidade tão valorizada pelos romancistas, é de somenos importância. A caracterização das qualidades psicológicas do personagem – como pensa, qual o seu temperamento, qual a sua história de vida prévia – não é um fim em si mesma, e o talento do poeta não se mede, segundo Aristóteles, por sua habilidade de retratar o seu personagem "estaticamente", digamos assim. O dramaturgo deve retratar o personagem dinamicamente. Não é que a caracterização psicológica não seja uma forma de imitação; ela só não é imitação da vida. Pode resultar em outro tipo de arte que não o drama, mesmo que se utilize de palavras e mesmo que seja apresentada sobre um palco, pois o que caracteriza o drama como gênero de arte é a imitação da vida.

Assim, o drama está em condições, como nenhuma outra imitação e como nenhum outro gênero de arte, de ensinar algo sobre a vida (pois a imitação leva ao aprendizado). **O que o drama ensina sobre a vida?** Diz-se que a caracterização do personagem trágico deve estar a serviço da imitação de personagens "elevadas", isto é, daquelas capazes tanto de crimes como de atos heróicos (que povoam a mitologia e a epopéia gregas). De fato, não há tragédia sem que ambos, crime e virtude, estejam presentes. Para Aristóteles, é preciso que seja assim. O herói trágico é o "***homem que cai em infortúnio por força de algum erro, não porque seja vil e malvado***" (*Poética*, 1453a 7). Se os heróis fossem apenas virtuosos, não haveria tragédia, mas apenas a encenação de uma sucessão de injustiças inexplicáveis sofridas por um protagonista – o que, segundo Aristóteles, **só provocaria a repugnância do espectador.** No entanto, tampouco pode ser uma pessoa de má índole – pois, ainda segundo Aristóteles, o espectador ficaria satisfeito diante da punição recebida pelo personagem dramático. Assim, o protagonista deve cair em conseqüência de seus erros. A caracterização do personagem deve deixar claro que o herói é responsável tanto pe-

A tragédia de Édipo rei é um bom exemplo disso.

Assim, o que sucede a Édipo não é injusto; não é injusto porque, segundo a teoria aristotélica sobre a arte, ele pôde escolher o seu destino.

los seus grandes acertos como por suas grandes falhas, ***em vez de simplesmente cumprir uma maldição predestinada***. Temos livre-arbítrio. A encenação não despertaria nem terror e nem piedade, apenas satisfação. A tragédia põe sobre o palco as ações por meio das quais o herói lendário causa a própria infelicidade. Na encenação trágica, o herói lendário é mostrado como uma figura grandiosa e respeitável, que, no entanto, é capaz de cometer erros terríveis.

O mito trágico é a imitação dos processos por meio dos quais o herói lendário provoca a sua própria derrocada, enfatizando precisamente a relação entre causa e efeito, isto é, como uma decisão livre leva a conseqüências graves – involuntárias, mas ainda assim imputáveis ao herói, que por isso é punido.

Chegado a esse ponto, podemos arriscar uma interpretação para a sentença tão discutida, segundo a qual a tragédia, "***suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções***".

Catarse é purificação. A palavra "catarse" é de origem grega (vem de kátharsis). Compare com o adjetivo katharós, "puro", e com o nome próprio português "Catarina". A palavra "purificação" é de origem latina.

Para os propósitos deste livro, não vale a pena mencionar a longuíssima história da exegese da noção de catarse. Os comentadores tentam tirar de muito poucos fragmentos – tanto de Aristóteles como da literatura contemporânea, especialmente a médica – os subsídios para compreender a catarse. Uma pessoa poderia dedicar toda a sua vida à leitura dos comentários filológicos e críticos sobre o assunto. Seria impossível resenhar as principais posições exegéticas aqui; mesmo que fosse, ainda assim seria preciso escolher uma interpretação. Portanto, é preciso adotar um modo sucinto de proceder. Você lerá abaixo apenas a íntegra do tratamento mais extenso da noção de catarse na obra aristotélica, seguido por uma tentativa de interpretação.

A descrição mais detalhada a chegar até nós da catarse de fato foi um trecho da *Política* em que os tipos de música e seus efeitos são discutidos. A mesma discussão menciona que o tema será tratado em outra obra, talvez em um trecho perdido da *Poética*, talvez no diálogo sobre os poetas. Assim, o autor da *Política* se encarrega de tornar a sua discussão relevante para a catarse trágica, já que se diz de certo tipo de música que ela pode proporcionar uma experiência semelhante à dramática. A catarse aqui visa purificar as

mesmas emoções de terror e da piedade. Passemos à citação da passagem, pois, ainda que um tanto longa, ela nos é necessária:

> Enfim, adotando a divisão dos cantos aceita por certos filósofos, em cantos morais, práticos e aptos a fazer nascer o entusiasmo [...] afirmaremos que a música não se limita a um tipo de utilidade e que, antes, ela deve ter diversas. Ela pode servir à instrução, à purificação (em nosso tratamento da poesia explicaremos depois o que compreendemos por esse termo que aqui usamos de modo geral); por fim ao prazer [...]. Deve-se utilizar-se de todas as espécies de harmonias, porém não de uma única maneira em todos os casos. Em vez disso, é necessário fazer servir os cantos morais à instrução, porém limitar-se a ouvir, executados por outras pessoas, os que se chamam práticos e os que são próprios a fazer nascer o entusiasmo. Este modo de impressionar-se, tão viva e profundamente em algumas pessoas, existe no íntimo de todos os homens; apenas diverge pelo mais e pelo menos. Por exemplo, a piedade, o medo e ainda o entusiasmo. Efetivamente, existem pessoas que são particularmente propensas a estas espécies de movimento da alma; são os que se tornam tranqüilos e absortos sob a influência das melodias sacras, quando ouvem uma música que lhes perturba a alma; afirmar-se-ia que acham o remédio que poderia purificá-la. Os homens predispostos à piedade, ao temor e, geralmente às paixões violentas, devem sentir necessariamente o mesmo efeito; e ainda os outros, de acordo com a sua disposição particular com respeito às paixões; todos devem sentir uma espécie de purificação e alívio seguidos de uma sensação de prazer. É assim que os cantos que tornam puras as paixões conferem aos homens uma alegria ingênua e pura (*Pol*. 1341b 30-1342a 15). (ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, s./d., p. 168, modificada).

Limitar-nos-emos a discutir o terceiro tipo de música, a *enthousiastiká*. O uso inicial desse tipo é exclusivamente religioso e executado em instrumento de sopro. A flauta a que se faz alusão – a precursora do atual oboé – é excessivamente estimulante; por isso não tem um uso educativo (cf. *Política* 1341a 21). Platão concorda que os instrumentos de sopro (aos olhos gregos, instrumentos estrangeiros) são mais bárbaros e instáveis que os de corda. Por isso, a flauta era usada durante cultos religiosos tidos como propensos ao exagero e ao transe místico. Tais cultos despertam o entusiasmo, que significa “estar com o deus (*theós*)”, e a música que leva a tal estado se chama entusiástica ou destinada a insuflar entusias-

Aulos antigo. O que aparece nesta imagem possui dois tubos, mas existiam aulos na Grécia Antiga apenas com um tubo para a saída do som

mo. Mas ela também pode ter uma utilidade secular, que é o tema deste parágrafo.

Vimos no capítulo anterior que a música, para os pitagóricos, também tem uma função educativa e terapêutica. Como você se lembra, o pensamento pitagórico gira em torno da harmonia do universo. A música traz essa harmonia para dentro do caráter, e a medicina a traz para dentro do corpo. A cura tanto do corpo quanto da alma consiste no realinhamento com o universo. A música, ao imitar a harmonia do universo, convida a alma gentilmente a se lhe assemelhar. Mas também pode se dar o contrário: quando uma alma está tomada por paixões excessivas e violentas, a exposição a ritmos desse tipo pode purificá-la de tal excesso. De fato, o ensinamento musical pitagórico se divide em duas correntes paralelas: uma corrente vê na música um efeito ordenador das paixões, isto é, medicinal (purificador), ou pela discordância, isto é, usando música virtuosa e sóbria para produzir o caráter virtuoso onde ainda não está presente, ou pela consonância, inculcando e educando o espírito já pronto a receber o caráter. Assim, alguns pitagóricos propõem um tratamento *alopático*, isto é, de cura pelo dessemelhante. Dâmon e Sócrates propunham a audição de melodias que conduzissem a um caráter elevado e equilibrado como forma de educação moral por meio da música. Tais melodias deveriam ser a tradução em sons do equilíbrio e da harmonia morais.

Aristóteles adota, em relação ao uso educativo da música, a visão da escola alopática de terapia musical, segundo a qual há uma imitação de sentimentos morais aos quais a alma é sensível. Existe em nós uma afinidade com as harmonias e as melodias musicais de tal modo que podemos nos afinar por elas, assim como se afina um instrumento por uma nota invariável que existe independentemente dele. O tipo certo de música pode formar um caráter nobre, enquanto as melodias raivosas ou indolentes devem ser evitadas na educação dos jovens para que sua alma não se afine por elas. Os jovens devem estudar e praticar a música até o ponto de poder apreciar “melodias e ritmos nobres” e formar o caráter (*Pol.* 1341a 15). No entanto, o mesmo Aristóteles parece aqui propor um outro tipo de utilidade para a música, não educativa, que se desvia da escola alopática de Dâmon e Platão. Quando alguém é

particularmente propenso a sentir piedade, medo e entusiasmo, o remédio que purificará a sua alma *não* é uma música "moral", isto é, harmoniosa e formadora de um caráter harmonioso, **mas a música governada pelas mesmas paixões**. A música destinada a fazer nascer o entusiasmo cura a alma por confrontá-la com as paixões que já a dominam. A audição de uma música intensa, instável e exagerada depura as paixões intensas, estáveis e exageradas. A música *homeopática*, de cura do semelhante pelo semelhante, também tem a sua utilidade.

Afastando-se novamente de Platão, para quem nenhum bem poderia advir do estímulo às paixões, Aristóteles considera que tal estímulo acabaria por levar a um estado de alívio. Assim, a música que inicialmente tinha apenas um sentido religioso passa a ter uma função secular também. A catarse musical, a que só a música destinada a fazer nascer o entusiasmo pode conduzir, é uma purificação e um alívio seguidos de uma sensação de prazer. Além do mais, trata-se de um prazer perfeitamente inocente e inofensivo que conduz a uma alegria pura.

A ligação entre os dois textos é que versam sobre a catarse artística, isto é, a que purifica especificamente as emoções do terror e da piedade. Claro está que ainda não definimos satisfatoriamente o que seja "purificar" ou "aliviar", muito menos porque o terror e a piedade são os sentimentos que devem ser purificados, tanto na *Política* quanto na *Poética*. Como não sabemos ao certo a data da redação da *Poética*, não podemos dizer ao certo se trata-se de uma obra tardia, mas ela pode ser a explicação prometida para "depois" da Política, e que se perdeu. Assim, voltamos à pergunta. Por que a apresentação de atos horríveis no palco tem um efeito purificador sobre o espectador e o que o terror e a piedade têm a ver com isso? O que se segue é uma interpretação tão boa ou ruim como qualquer outra.

Desespero de Édipo por ter matado seu próprio pai e saber que havia se casado com a própria mãe

Sofremos, como enuncia o capítulo 13 da *Poética*, diante da punição do herói trágico, que nos parece imerecida, mesmo que saibamos que ele errou. Pois temos, por um lado, livre-arbítrio: nossa vida é feita de escolhas livres e de conseqüências dessas escolhas. Por outro lado, pode haver uma maldição divina sobre o herói, ou ele pode não conhecer as circunstâncias que cercam seus atos. Muitas vezes, pessoas que são basicamente boas cometem grandes erros e são levadas pelas circunstâncias ou pela ignorância. Seus erros podem ser atenuados pelas circunstâncias, mas não simplesmente esquecidos, pois são graves. Muitas vezes, o efeito de nossa escolha não foi desejado nem previsto, mas ainda assim somos responsáveis por ele. A vida consiste em ações que trazem felicidade ou infelicidade ao agente. A tragédia é o mito (trama) que imita o mito (história legada), que, por sua vez, imita a própria vida. A tragédia imita, portanto, os modos como até o herói erra, mesmo não sendo mau. A tragédia imita a falha trágica na trajetória do herói, tal como narrada pela lenda, que por sua vez retrata a falha trágica da vida. **A falha não seria um dado acidental da ação e, por conseguinte, do mito, mas uma possibilidade inerente a ela e nunca completamente curável.** A vida é, às vezes, compreensível e aceitável racionalmente; outras vezes não – por exemplo, quando vemos alguém que é basicamente bom sofrer um castigo. A tragédia desperta o sentimento de terror: existe algo inaceitável e incompreensível na lenda heróica. A descoberta do caráter paradoxal do herói desperta também o sentimento de piedade. Terror e piedade são sentimentos especialmente ligados à descoberta do caráter paradoxal do herói (e talvez da própria vida humana).

Eis por que Eudoro de Souza sustenta que Aristóteles não toma nem o partido dórico e nem o partido ateniense, mas reúne ambos. Para entender essa solução sem repetir o que foi dito acima, é preciso adotar a mesma noção do filósofo português. De acordo com Eudoro de Souza, "o deus grego é o agente de uma diacosmese", termo que ele toma emprestado do filósofo Crisipo (op. cit., p. 84). A doutrina de Crisipo não nos interessará tanto quanto o sentido em que se pode entender a diacosmese, isto é, como "modo de ordenação do *kósmos* (universo)". O politeísmo grego significa, entre outras coisas, que cada deus oferece um modo de narrar e

ordenar o universo. Na religião homérica, diante de cada situação, cada deus oferece sua interpretação e também a sua tentativa de solução a Zeus, que finalmente se decide por uma ou outra. Ares vê o mundo pelo ângulo da disputa e do conflito, Hera zela pelo lar, Atenas zela pelo cumprimento da lei paterna etc. Dioniso vê o mundo pelo ângulo do paradoxo, ressaltando tudo quanto é contraditório: "como dionisíaco, o Universo se nos revela sob o aspecto da contradição; o Kósmos nos aparece em si mesmo contraditório: contraditório na Natureza, contraditório no Homem, contraditório na própria divindade" (*ibid*., p. 84). O elemento dionisíaco continua presente na tragédia como modo de ordenamento e perspectiva. A tragédia exibe as facetas contraditórias da lenda tradicional; nisto consiste justamente o seu ordenamento: um ordenamento que afirma ser o paradoxo algo constitutivo da histórica e não acidental ou espúrio.

Eis por que se afirmou acima que a pergunta sobre a presença ou não do elemento dionisíaco na tragédia é uma pergunta por sua *essência* ou por sua *atmosfera* – em todo caso, elementos impossíveis de serem identificados objetivamente. O enigma do elemento satírico e dionisíaco no começo da tragédia e sua sobrevivência ou não em formas posteriores não pode ser resolvido apenas com recursos históricos. Dioniso deve ser entendido como um deus que oferece um modo de compreensão peculiar. Sugere-se aqui que o elemento dionisíaco consiste nessa perspectiva trágica sobre o mundo, isto é, na constatação do caráter paradoxal do herói (e também na busca de uma solução possível para os sentimentos que essa constatação desperta). Desse ponto de vista, pode-se oferecer uma interpretação do sentido da **depuração ou purificação aristotélica** (embora, é claro, a doutrina aristotélica literal tenha se perdido). A purificação pode ser entendida apenas como liberação e purgação do terror e da piedade – e em outros autores, principalmente médicos, a purificação tem muitas vezes o sentido de simples purgação e exclusão. Aristóteles também se vale de uma analogia medicinal na *Política*, como você viu: a música entusiástica é um "remédio". Mas nem todo remédio visa excluir alguma coisa do corpo.

Pode-se sugerir que Aristóteles sugere que o prazer artístico proporciona a maneira certa de lidar com a constatação do caráter paradoxal do mundo, em vez de simplesmente intensificá-lo ou negá-lo. A tragédia não se limita à exibição do inaceitável, mas produz uma maneira aceitável e até prazerosa de o espectador se relacionar com ele.

Seria contrário ao pensamento aristotélico que o ensinamento trágico se resumisse à constatação dos aspectos incompreensíveis e absurdos da realidade. Trata-se de fazer com que os sentimentos despertados pela perspectiva trágica não se tornem pesados demais. O espectador da tragédia deve ser habilmente conduzido a um estado de intensidade tal que não se limite a permanecer em estado de choque e confusão. O espectador não deve deixar o teatro mais desgostoso do que entrou. O prazer estético permite que ele encontre a justa medida diante da constatação do caráter paradoxal que o mundo às vezes apresenta. Que a purificação seja assim definida: como um prazer estético que não visa simplesmente expurgar sentimentos dolorosos, mas proporcionar uma distância adequada diante deles. O prazer na arte permite, ao mesmo tempo, que não neguemos um aspecto da realidade e nem que nos desesperemos diante dele.

Bibliografia comentada

Tragedy and Comedy

A. W. Pickard-Cambridge

Obra de referência. Compilação dos documentos que restaram sobre o nascimento da tragédia e comédia grega.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *Dithyramb, Tragedy and Comedy.* Oxford University Press, 1927.

O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo

Friedrich Nietzsche

No mínimo, e por mais que se o critique, este livro tem o mérito de tornar acessível um tema erudito antes discutido apenas por especialistas. Do ponto de vista das "evidências históricas", repete de modo fiel o estado dos estudos antigos do terceiro quarto do séc. XIX.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo.* Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 2a. ed.

Reflita sobre

- O que Aristóteles pode querer dizer com "a arte (*téchne*) imita a natureza".
- Em que sentido a doutrina aristotélica da imitação já indica seu afastamento de Platão.
- A que se deve o privilégio concedido à trama sobre os outros elementos do poema.
- Qual a definição aristotélica de tragédia e quais as principais dificuldades envolvidas na sua compreensão.